



Guillem Fiol Pons

Director d'actrius, però director

El Centre de Cultura de Sa Nostra ha decidit programar per aquests dies un cicle d'obres del realitzador nord-americà George Cukor. A més de *Edward, mi hijo*, pràcticament desconeguda per aquestes contrades i totalment pel que a mi respecta, tindrem l'ocasió de veure *La costilla de Adán* (*Adam's rib*, 1949), *Ha nacido una estrella* (*A star is born*, 1954) i *Cruce de destinos* (*Bhowani Junction*, 1956). És un conjunt prou interessant, no només per tractar-se de films d'un director de reconegut prestigi, sinó per tractar temàtiques molt diferents i des de punts de vista de gèneres també diferents.

La costilla de Adán

La primera de les tres pel que fa a un ordre cronològic és probablement la més popular. *La costilla de Adán* és una de les obres més conegudes de Cukor, amb el permís d'*Historias de Filadelfia* (*The Philadelphia story*, 1940) i *My fair lady* (ídem, 1964). Difosa com una comèdia sobre la lluita de sexes, aquesta es concreta en el procés judicial que comparteix un matrimoni. Ell, l'Adam del títol (Spencer Tracy) és el fiscal que ha d'aconseguir la condemna d'una jove (Judy Holliday) acusada d'intent d'assassinat del seu marit, un Tom Ewell que anys després protagonitzaria amb Marilyn Monroe *La tentación vive arriba* (*The seven years itch*, Billy Wilder, 1955), i contra l'amant d'aquest, interpretada per Jean Hagen, qui destacaria poc anys més tard en el paper d'una histèrica actriu a *Cantant sota la pluja* (*Singin' in the rain*, Stanley Donen i Gene Kelly, 1952). L'argument no tindria res d'especial si no fos perquè Amanda (Katharine Hepburn), la dona d'Adam, assumeix la defensa de l'acusada, a causa del fet que es pren el cas com una injustícia contra el sexe femení.

L'inici de la pel·lícula és narrat per Cukor com si es tractés d'un clàssic film criminal, mostrant de manera tensa els prolegòmens d'un possible assassinat, en un ambient metropolità farcit de gent que reprendria al començament d'*El multimillonario* (*Let's make love*,



La costilla de Adán.

1960). No obstant, entra directament en el gènere de la comèdia quan l'assassina llegeix el manual d'instruccions del revòlver abans de fer-lo servir. És important tenir present que *La costilla de Adán* jugarà continuament amb el concepte de teatralitat, d'interpretació, de ball de màscares, des dels títols de crèdit impresos sobre un escenari fins al *The end* que tanca el relat.

La primera aparició de la parella (fictícia i real, com de tots és conegut) Hepburn-Tracy coincideix amb el seu despertar, el dia següent als incidents narrats a la primera seqüència. Així, es trac-

ta d'una escena íntima, familiar, tot i que els protagonistes dormin en llits separats, tal i com manaven les convencions cinematogràfiques de l'època, per una d'aquelles coses vinculades a la censura que un no acaba d'entendre bé, ni què era el que es volia donar a entendre ni quin era el pensament que es volia aïllar de la ment de l'espectador. És una seqüència que comença a definir els personatges principals, concrets, però també el que anomenaríem "personatges abstractes", com són el de la criada o el de la secretària d'Amanda, que no desenvolupen un paper perso-

De la mà de les seves atencions cap al factor interpretatiu de les seves pel·lícules hi va el recurs del pla seqüència o, en tot cas, el manteniment de plans de llarga durada que evitin gairebé totalment la segmentació de les actuacions dels protagonistes a determinades escenes

nalitzat, sinó de representació de la gent de carrer. Estem, doncs, en el dormitori del matrimoni, on irromp el periòdic del dia amb la notícia entorn a la qual girarà tot. La cambra és ara l'escenari de la divergència de postures dels dos advocats, ell partidari de perseguir tota actuació que vagi en contra de la llei i ella a favor d'una dona que ha respost violentament a les infidelitats del seu marit, que no serà jutjat, segons ella, de la mateixa manera que si ho hagués fet un home.

És curiós comprovar com, de camí cap a la feina, és Amanda qui condueix, fet que sorprèn una mica per la brusquedat amb què ho fa, la qual cosa provoca les ires dels conductors masculins i l'inevitable "Dones al volant...". ¿Condueix ella perquè es van alternant i avui li tocava, o perquè Adam encara condueix pitjor?

Sempre s'ha reconegut a Cukor el seu tacte en la direcció d'actors, sobretot en el cas concret de les actrius, cosa que és molt evident per poc que es repassi la seva filmografia. De la mà de les seves atencions cap al factor interpretatiu de les seves pel·lícules hi va el recurs del pla seqüència o, en tot cas, el manteniment de plans de llarga durada que evitin gairebé totalment la segmentació de les actuacions dels protagonistes a determinades escenes. Aquest recurs es manifesta al film de què parlem durant la primera entrevista que manté Amanda

amb l'acusada, que compta també amb la presència de la seva secretària per prendre notes. La disposició triangular dels personatges dona el domini jeràrquic de l'escena a l'acusada, una Judy Holliday molt inspirada en tot el metratge, però molt especialment en aquest moment, amb el suport inestimable del plantejament de Cukor i del guió de Ruth Gordon i Garson Kanin, fresc i àgil però amb un tipus de comicitat diferent a la d'*Historias de Filadelfia*, que en algunes situacions tendia més a la *screwball comedy*. Cukor demostra la seva preferència per les actrius i la confiança en la feina que estava realitzant Holliday quan, ja al judici, filma en primer pla la declaració de l'acusada (que ho fa en un graciós estil directe), cosa que no concedeix a Ewell en el seu torn. La clienta d'Amanda és una jove ingènua i amb no massa llums (un paper que ens pot recordar fàcilment els habituals de Marilyn), que aconsegueix treure fora de lloc la secretària, desesperada per haver d'anotar les seves inacabables i inútils precisions. Així com passa en el cas de la criada del matrimoni Bonner i de la secretària d'Amanda, l'acusada es mostra còmplice de les convencions socials sobre el que és apropiat per a cada sexe, com per exemple considerar poc femení que una doni fumi, com ho fa la seva advocada. Les seves declaracions introdueixen un notable esperit crític, que

sura en moltes escenes, quan diu que va notar que el seu marit ja no l'estimava quan va deixar de pegar-li (d'això també en precisa la data exacta).

La direcció de Cukor, contrària a un muntatge excessivament segmentat, el du a planificar alguna escena de manera un tant peculiar, com és la del barret que Adam regala a la seva dona. És aquest objecte i el seu embalum el que centra exclusivament l'atenció de la càmera quan els dos protagonistes estan parlant des de dues habitacions annexes al dormitori on es troba el barret. El recurs a presentar converses de personatges que estan fora de l'enquadrament és habitual, per exemple, en Woody Allen, encara que considero que en fa un ús més artificios i ineficaç, ja que sovint la càmera es manté centrada en el no res, a diferència del cas que ens ocupa, en el qual l'espectador presta la seva oïda al que diuen els personatges i la seva vista a un objecte significatiu i que tindrà una especial transcendència durant el judici, com bé farà notar Cukor amb un pla de detall.

L'acció de *La costilla de Adán* està ambientada fonamentalment en dos entorns: el professional, als tribunals, i el personal, a la llar matrimonial, que actua com a plàcid refugi del que són les incòmodes obligacions laborals. Això és en un principi, perquè la placidesa es comença a matisar en la còmica seqüència del sopar que Adam vol començar tranquil·lament amb la seva dona i que és interromput per la presència del veí (David Wayne), músic enamorat d'Amanda i compositor fictici del tema "Farewell, Amanda", realment escrit per Cole Porter, nom majúscul de la música d'aquella i de totes les èpoques.

El tema de la lluita de sexes està desenvolupat a partir de la progressiva imbricació dels dos entorns que acabo de diferenciar, una consecució que em fa considerar el film de Cukor com una pel·lícula que té més mèrits que la magnífica interpretació de Tracy i Hepburn, dos monstres del cinema que han de ser justament valorats, però que sovint ens han impedit valorar altres factors notables de les seves pel·lícules. En el procés d'imbricació a què em refereixo hi participa significativament la transició que fa Cukor des de la discussió que mantenen els advocats al judici i la imatge

L'acció de *La costilla de Adán* està ambientada fonamentalment en dos entorns: el professional, als tribunals, i el personal, a la llar matrimonial, que actua com a plàcid refugi del que són les incòmodes obligacions laborals

Tracy i Hepburn



Ha nacido una estrella.



següent, que els mostra, ja a casa, donant-se un massatge que els alleugereixi de la tensió que porten, una tensió que s'han provocat ells mateixos durant la jornada laboral i que sembla afectar més Adam, representant del "sexe fort", que Amanda, que culmina la discussió (domèstica ja) en què acaben els massatges amb plors, convencionalment atribuïts al "sexe débil" amb els quals Adam sabrà jugar posteriorment, en aquesta comèdia de la vida que és tot plegat. He de dir que el punt de vista grotesc que adopta el film en determinats moments és el que trobo menys encertat, com és el moment en què determinats actors són "transvestits" o en el número de l'artista de varietats, una Hope Emerson inoblidable com a Patience a *Caravana de mujeres* (*Westward the women*, 1951). En tot cas, he de reconèixer que no traeix la idea de mascarada que és present en tot el film, que compartirà el musical judicial *Chicago* (Rob Marshall, 2003).

La interrelació dels dos ambients no és només en una direcció, sinó que la vida privada dels advocats acaba manifestant-se públicament durant el judici, en què s'anomenen pels seus noms afectius (Pinky i Pinkie). El trencament dels límits entre el personal i el professional culmina en la mala jugada que li prepara Adam a la seva dona, en relació al cas, i al truc de les llàgrimes. El darrer acte acaba, com no podia ser d'una altra manera, amb el tancament d'unes

cortines, conclusió de la representació a la qual hem assistit i inici de la seqüència de l'afirmació d'Adam sobre la sort que tenim de "la petita diferència" que hi ha entre un home i una dona. Qui ho vulgui entendre...

Ha nacido una estrella

Abans de comentar *Ha nacido una estrella* i *Cruce de destinos* he de demanar disculpes al lector de *Temps moderns* perquè no en podré fer un comentari plenament satisfactori; m'ha estat impossible accedir a còpies que respectessin el format panoràmic dels dos films (cinemascope per ser més exactes). Per tant, qualsevol afirmació sobre composicions o enquadraments no pot ser més que aproximada, després d'una visió en el mutilat format *full-screen*.

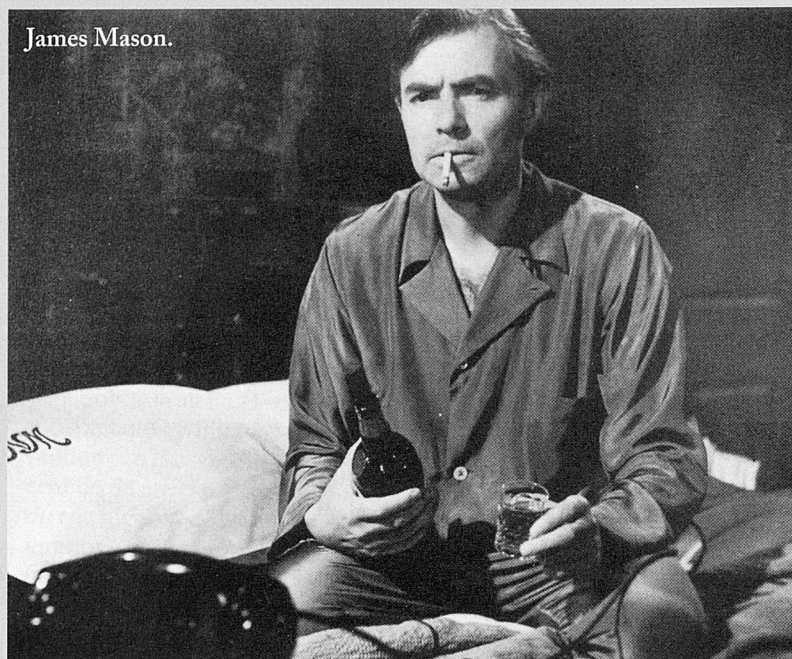
El començament d'*Ha nacido una estrella*, que retrata l'arribada d'estrelles cinematogràfiques a una gala, no dista gaire del que podem veure cada any encara avui en dia a les cerimònies dels Oscar, un món de l'espectacle que sense cap dubte Cukor coneixia molt bé. Tal i com ja ho era *La costilla de Adán*, *Ha nacido una estrella* és un film sobre el poder de les conviccions i condicionaments de la societat, entitat abstracta però amb individus concrets, que té el poder d'enaltir o ensorrar qui sigui, qua-

Historias de Filadelfia.





Encara que, evidentment, el paper protagonista d'*Ha nacido una estrella* és el de Judy Garland i de la fama de Cukor com a director d'actrius, és tant o més interessant el paper de James Mason, descobridor del talent de la cantant



James Mason.

litat que esdevé exponencial en el món de l'espectacle.

Encara que, evidentment, el paper protagonista d'*Ha nacido una estrella* és el de Judy Garland i de la fama de Cukor com a director d'actrius, és tant o més interessant el paper de James Mason, descobridor del talent de la cantant. L'actor que interpreta, ja no gaire jove, alcohòlic i amb contínues aventures amoroses (diu a un cambrer: "La semana pasada ya me dedicué a las jóvenes."), no acaba de ser un individu especialment simpàtic. Com a públic, ens fem nostres les confessions que fa Garland en un moment determinat, dient que l'estima, però al mateix temps l'odia per les seves constants i fracassades promeses de rehabilitació. Resulta increïble, per altra banda, la facilitat que té Norman Maine (James Mason) per sortir-se sempre amb la seva (fins que poc després l'esguerra) i la poca resistència que li presenta Garland, per exemple a l'escena en la qual Mason va a cercar-la al cafè *after hours*, on, per cert, Cukor recorre de nou a un pla molt llarg per filmar la cançó de Garland, opció que repetirà a la majoria de números d'aquesta en els quals la complexitat coreogràfica sigui mínima. Ho farà igualment a escenes transcendents, com en la que Garland comunica al seu amic David, què representa tocar de peus a terra, que deixarà l'orquestra, al

mateix temps que la cantant està vistosament il·luminada per un focus de llum, el mateix moment en el qual pronuncia una de les frases més atractives del film: intueix l'oportunitat de "ser algo más de lo que yo soñaba".

Quinze anys després de l'entranyable *El màgic d'Oz* (*The wizard of Oz*, Victor Fleming, 1939), Judy Garland potser no estava ja per fer d'estrella que neix, però es va decidir a participar en el film de Cukor en un moment en què s'estaven tornant a fer musicals esplèndids, amb una estètica i unes inquietuds diferents a les dels musicals de l'època daurada dels anys 30 (sobretot els de Mark Sandrich amb Ginger Rogers i Fred Astaire). No hem d'oblidar que pocs anys abans Stanley Donen i Gene Kelly havien estrenat la mítica *Cantant sota la pluja* i que Vincente Minnelli (espòs de Garland) havia realitzat *Melodías de Broadway* (*The band wagon*, 1953), amb Astaire i Cyd Charisse. Deixant de banda l'anècdota que el vestit vermell que du Garland quan fa la primera prova als estudis degué agradar molt a Minnelli, l'empremta dels dos musicals citats es deixa notar, principalment al número "Born in a trunk", en el qual Garland conta en una pel·lícula el seu camí cap a l'èxit. La seqüència recorda per una banda el número de Broadway del film de Donen i al de la història de cinema negre del de Minnelli, per altre costat, a les composi-

cions estàtiques de l'escena hípica de *My fair lady* del mateix Cukor.

A *La costilla de Adán* es manifestava el rerefons teatral a la mínima ocasió, com ja he comentat; a *Ha nacido una estrella* el que es manifesta és un joc del cinema-dins el cinema-dins el teatre, concretament a l'escena del "Born in a trunk" i un divertit cinema-fora del cinema en la seqüència en la qual Garland representa per al seu marit un número del que serà la seva pròxima pel·lícula.

Cukor es continua mostrant interessat en les dualitats a l'escena de la cerimònia dels Oscar (seguim amb el cinema-dins el cinema). La consecució del premi de l'Acadèmia suposa la culminació de l'èxit de Garland, però també coincideix amb el total declivi del seu marit, estrella que s'apagarà definitivament durant una posta de sol, seguida d'un dia de pluja, una bona mostra del sentit poètic de Cukor.

Cruce de destinos

La separació dels personatges interpretats per Stewart Granger i Ava Gardner a l'estació que dona nom al títol original del film, juntament amb la sentència del militar "Nunca odio en plural", són el punt de partida d'un llarg *flash-back* que serà el cos principal de la pel·lícula. L'espectador es veu introduït en la vida interna dels òrgans de control d'una regió de l'Índia poc abans de la marxa dels anglesos, un ambient en el qual, sense necessitat de sortir al carrer, el dia a dia dels funcionaris del govern i dels militars serveix per copsar les tensions entre les distintes ètnies, nacionalitats i departaments, que Cukor retrata com un angle més de la polièdrica figura que és la societat, de la qual també en són vèrtexs el món aristocràtic d'*Historias de Filadelfia*, les convencions socials de *La costilla de Adán* o el *show business* de *Ha nacido una estrella*.

Cruce de destinos s'estructura entorn de dues problemàtiques fonamentals i inherents a les polítiques colonials dels imperis. La primera és la jerarquització ètnica, traducció de la irresolta paradoxa de considerar unes colònies i els seus habitants com a part de l'imperi, però amb uns drets inferiors als dels territo-

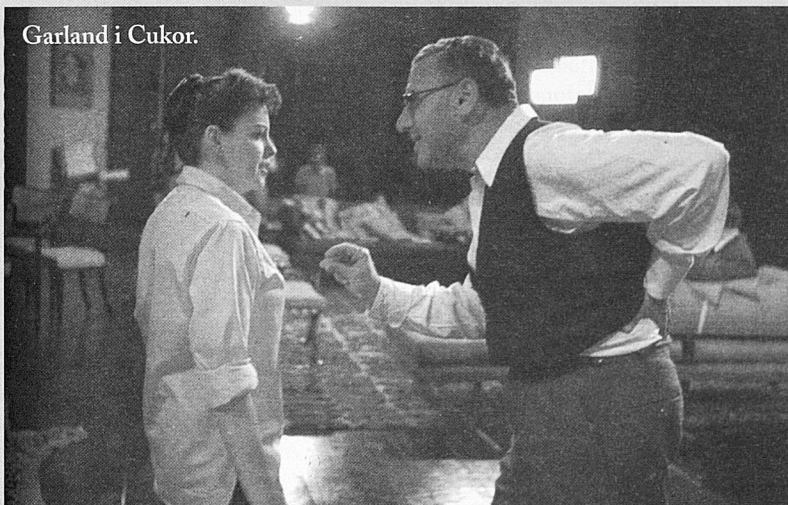


Cruce de destinos s'estructura entorn de dues problemàtiques fonamentals i inherents a les polítiques colonials dels imperis. La primera és la jerarquitització ètnica, traducció de la irresolta paradoxa de considerar unes colònies i els seus habitants com a part de l'imperi

Cruce de destinos.



Garland i Cukor.



ris nuclears (la Gran Bretanya en aquest cas). La segona de les tensions que identifiquem al film de Cukor és la que sorgeix del fet que l'amor no entén de races (a diferència dels interessos polítics) i procrea éssers humans mestissos, an-

glo-indis en el nostre context, considerats massa indis pels anglesos i massa anglesos pels indis.

Els instints més baixos tampoc no entenen ni de races ni de mestissatge, de manera que un dels companys a l'exèr-

cit de l'atractiva Ava Gardner està a punt de violar-la i aquesta el mata en defensa pròpia, concepte que pot ser irrisori en un país que està passant per una època molt convulsa. A partir d'aquí, Gardner és acollida per la mare d'un dels seus amics funcionaris, una senyora estretament vinculada al fanatisme, la lacra més nociva dels nostres dies, sigui tenyit de nacionalisme o de religiositat, un mal que sembla difícil d'eliminar i, fins i tot, d'acotar el seus límits (no fa falta recordar els atemptats de Nova York i Madrid, però potser sí el *deja vu* del dia a dia a l'Orient Mitjà i l'Iraq). Per a una mestissa com Gardner l'acollida dels fanàtics indis i l'encobriment que fan dels fets suposa l'inici d'un episodi de progressiva inclinació cap a les seves arrels asiàtiques, des d'accedir a sortir amb el funcionari fins a compartir la seva religió. La veu en *off* de Stewart Granger, innecessària a vegades, planteja la confusió interior de Gardner, que no sabem si flirteja amb l'indi perquè se sent ara més propera a aquest poble o si ho fa per la necessitat que té de sentir-s'hi.

L'atemptat terrorista al tren serveix al coronel per augmentar encara més els conflictes interns de Gardner. Ho aconsegueix, segurament sense ser-ne plenament conscient, a través de dos elements. En primer lloc, perquè Gardner li havia retret les seves actituds per dispersar una manifestació que acaba permetent el robatori dels explosius que seran emprats per l'atemptat. I en segon lloc, perquè Gardner veu el que són capços de fer els individus que l'han acollida: sacrificar vides fins i tot dels seus compatriotes. S'ha de reconèixer a Cukor l'habilitat que té per comunicar la inseguretat i els remordiments de Gardner, a vegades mitjançant primers plans tancats i a vegades a partir d'un trepidant muntatge d'imatges i sons, com a la cerimònia religiosa o a l'immediat viatge en tren, que clarament és un recurs oposat a la seva habitual sobrietat (tot i que a *Ha nacido una estrella* feia el mateix a l'escena en què la desconcertada Garland entrava a una sala de projecció). Personalment, he de dir que ho interpreto no pas com una incoherència, sinó com una admirable capacitat de saber donar a cada situació el que aquesta necessita per ser efectiva. ■